

Duchamp ve Beckett'in Kesişen Yolları: Modern Sanatta ve Edebiyatta Kavramsallığa Yeniden Bakış

Selvin Yaltır*

Öz

Marcel Duchamp ve Samuel Beckett eleştiri çalışmalarında benzer bir sanat teorizasyonu önerirler. İki sanatçının da sanat anlayışı özellikle geleneksizliği ve kayıtsızlığı savunmaları ve yeni duyumsama yollarına başvurmaları bakımından ciddi paralellikler barındırır. Bu makale sanatçıların eleştiri yazıları, mektupları ve röportajlarına odaklanarak bu benzerliklere dikkat çekecektir. Dilden ve görsel sistemlerden bağımsızlaşmaya ve karşıtlıkların etkileşimine dayanan, sanatçıların yapıtlarında sıklıkla karşılaştığımız bir estetik ilkeyi inceleyecektir. Bu amaçla makale, kavramsal sanat ve modernist edebiyat arasındaki kesişme noktalarını tespit ederken sanatçıların yapıtlarının bütünü modernist paradigmadan bir sapma olarak değerlendirilmenin yollarını araştırmayı hedeflemektedir. Hem Duchamp'ın hem de Beckett'in tüm yapıtta yankı bulan bir duyumsama yolunu düşünceye açtığını savunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Samuel Beckett, Marcel Duchamp, sanat teorisi, kavramsal sanat, modernist edebiyat

* Boğaziçi Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Mezunu.

selvinyaltir@gmail.com

Makalenin gönderim tarihi: 06.12.2019. Makalenin kabul tarihi: 30.01.2020.

The Intersecting Paths of Duchamp and Beckett: A Review of the Conceptual in Modern Art and Literature

Abstract

In the critical work they produced, Marcel Duchamp and Samuel Beckett suggest similar theorizations of art. There are significant parallelisms in their understanding of art, particularly in the way they promote unconventionality and neutrality, and subscribe to new forms of sensibility. This article will draw attention to these by focusing on the artists' critical or epistolary works, and their interviews. It will look into a specific aesthetic principle frequently found in their work, based on the liberation of work from visual and linguistic systems, and the interaction of opposites. To this end, while this article seeks to locate points of intersection between conceptual art and modernist literature, it aims to draw attention to possibilities of considering both artists' oeuvres as epitomes of divergence from the modernist artistic paradigm. It argues that both artists broach a specific way of creating sense that resonates through their work.

Key Words: Samuel Beckett, Marcel Duchamp, art theory, conceptual art, modernist literature

Giriş

Samuel Beckett ve Marcel Duchamp bambaşka disiplinlerde üretim yapmış iki sanatçı olsa da hem yaratım süreçlerinin geçirdiği evrim hem de yapıtlarının ortaya çıkardığı benzer estetik etkiler dolayısıyla yirminci yüzyıl modern sanatında dikkat çekici bir yakınlığa sahiptirler.¹ Kişisel yakınlıklarının da etkilemiş olabileceği bu sanatsal akrabalığı iki sanatçının da estetik üretimin topyekün

¹ Duchamp'nın, sanatı yapma eyleminin merkezde olduğu bir olay olarak gördüğü düşünülürse Duchamp sanatından bahsederken yapmak fiilinden türemiş olan yapıt sözcüğünün kullanılmasının sorun teşkil etmeyeceğini düşünüyorum. Yapıt, eser ya da iş terimlerinden herhangi biri de tercih edilebilir. Duchamp'nın dili önemsizleştirme projesi, kaçınılmaz olarak kanonikleşmiş külliyatı için kullanılması gereken doğru bir terminolojinin olup olmadığını da tartışmaya açar. Bu yazının temel amacı bu bakımdan Duchamp'nın önerdiği estetik düşünceyi herhangi bir terminolojik yakınlıktan bağımsız olarak anlamaya çalışmaktır.

bir rejim değişikliğine ihtiyacı olduğuna dair inançları tanımlar. Beckett'in edebiyatının Joyce çıraklığıyla başlayıp radikal bir edebiyat dışılığı, Duchamp'nın sanatınınsa yirminci yüzyıl avangardının gölgesinden kaçışta bulunduğu karmaşık bir deneyselliğe doğru gittiğini göz önünde bulundurursak Beckett de kendisinden önce Duchamp'nın yaptığı gibi sanat yaşamının başlarından itibaren bir arayış ve kaçış hâlinde olmuştur. Türler, formlar ve malzemeler arası geçişler ve gezintiler iki sanatçıda da yapıtın gidişatını belirleyen önemli unsurlar olur. Tam da bu arayış ve kaçışın sonucu olarak ortaya çıkan deneysel alan iki sanatçı için de sanatsal alanı belirlenebilir bir sistem ve form yerine üzerinde ısrarla durulan belli düşünce motiflerine göre yeniden tanımlamıştır. Bu yüzden Duchamp ve Beckett'in sanat anlayışlarını tarif ederken yineleyerek kullandıkları temalar göze çarpar: kötüye kullanma, yanlış algı, inanç, retinadan bağımsızlık. Bu yazıda Beckett'in dilden kurtulmak olarak özetleyebileceğimiz fikriyle Duchamp'nın retinadan vazgeçiş ilkesini iki sanatçının da sanatsal alanı var eden verili koşullardan kaçışının anahtarı olan iki müdahale olarak okumaya çalışacağım. Bu müdahaleler duyumsanabilirliğin koşullarını iki sanatçı için de sürekli olarak yeniden belirlerken aynı zamanda sanatsal üretimi diyalektik tüm unsurlardan arındırır: Sanatçıların biçim ve içerik, soyut ve somut, zihinsel ve duyumsal gibi karşıtlıkları geçersizleştiren yaratıcılık tanımları, spesifik bir modernizmi tarihsel bir modernizmin içinde ondan kaçış olarak açar. Bu türden bir etkileşimin olanaklarını araştırmak iki sanatçıyı da yazıyı ve resmi meydana getiren en temel araçlardan dahi kaçışa götürmüştür. Dolayısıyla sanatsal üretimin yeniden düşünüldüğü deneysel alan yalnızca anlatı, içerik, derinlik, zamansallık gibi biçimsel ve kompozisyonel öğelere değil aynı zamanda sanatın olanaklılığını sağlayan düzlemin tamamına ve onu oluşturan tarihsel, geleneksel çerçeveye kayıtsız kalarak olur: sanatın üstünlüğü, sanatçının yeterliliği ve güzelliği belirleyen evrensel ölçütlere, hatta gücünü tüm bunlara karşı çıkışta bulan pratiklere dahi kayıtsızlık. Beckett'in özellikle son dönem "minimalist" estetiğiyle Duchamp'nın deneyselliğinin altında, sanatçıları estetik olanın ne olduğunu ve sınırlarının ne olabileceğini devamlı yeniden düşünmeye sevk eden bir ısrar olduğu gözlenebilir. Bu, sistemlerin

baskınlığına ideolojik bir karşı çıkışın ötesinde yaratıcılığın zorunluluğu olarak sanatçıların kendi inşa ettikleri sistemlerden de kaçışa dönüşür.

Tüm bunlar çerçevesinde bu yazı iki sanatçının da yaratıcılık düşüncesindeki benzerlikleri araştıracaktır. Duchamp'ın satrançta gördüğü yeni güzellik algısı Beckettçi-Duchampçı yaratıcılık kavramlaştırması için bir kesişme noktası olacak. Önce sanatı oluşturduğu düşünülen karşıtlıkları geçersizleştiren kayıtsız bir estetik önerisinin izini iki sanatçının düşüncesinde süreceğim. Daha sonra Duchamp ve Beckett'in yapıtlarında bunun özellikle dilden kaçış yolu olarak nasıl işlendiğine bakacağım. Son olarak da "inanç" ve "hiç" motiflerini "kavramsal" teriminin Beckett ve Duchamp'ın çok yönlü sanatına uygun bir tanımını vermek için inceleyeceğim.

Satranç ve Etkileşim Estetiği

Beckett ve Duchamp'ın kişisel ilişkilerinin satranç tutkularına dayandığı bilinir. İkili ilk olarak 1930'larda Duchamp'ın partneri Mary Reynolds'ın Paris'teki evinde gerçekleşen gece buluşmalarında karşılaşır. Man Ray, André Breton, James Joyce, Mina Loy gibi sanatçılar bu buluşmaların müdavimleridir.² Beckett, Paris'e ilk geldiği yıllarda Peggy Guggenheim dolayısıyla Reynolds'la ve bu sayede de Duchamp'la tanışır. Bu ilk karşılaşmayla ilgili fazla bilgi olmasa da Beckett ve Duchamp'ın tanışıklıklarının kısa sürede arkadaşlığa dönüştüğü hakkında kabul gören bir rivayet vardır. 1940'ların başında işgal altındaki Paris'te Beckett eşi Suzanne Dumesnil'le şehri terk etmeyi düşünürken Mary Reynolds, çifti Duchamp'la birlikte saklandıkları Fransız kasabası Arcachon'a davet eder. Beckett ve Duchamp burada tüm günlerini ortak tutkuları olduğunu keşfettikleri satranç oyununa adarlar.³ Beckett'in küçük yaşlardan beri satranca

² Bkz. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* ve Deirdre Bair *Samuel Beckett: A Biography*.

³ Bkz. Hugill, "Opposition and Sister Squares: Marcel Duchamp and Samuel Beckett". Hugill'in internet üzerinden yayımladığı 1982 tarihli bu yazısı, yazarın sözlerine göre Beckett-Duchamp arkadaşlığının herhangi bir kanıtı dayanmadığı gerekçe gösterilerek *Journal of Beckett Studies* tarafından reddedilmiştir. Hugill'in notlarına göre Beckett'le Duchamp'ın birlikte satranç oynamış oldukları da Duchamp öldükten sonra eşi Teeny

İlgisi vardır; Duchamp ise zaten emektar bir satranç oyuncusudur. Andrew Hugill'in aktardığına göre Beckett Duchamp'nın Fransız satranç oyuncusu ve taktikçi Vitaly Halberstadt'la ortak hazırladığı *L'Opposition et les cases conjuguées sont reconciliées* başlıklı satranç el kitabını okumuştur. Yine rivayete göre Beckett, seviyesi kendisinden çok daha yüksek olan Duchamp'a karşı çoğu kez yenilmiştir.

İki sanatçının kişisel iletişimlerine dair ise yeterince somut kaynak yoktur. Beckett'in yayımlanmış mektuplarından bildiğimiz kadarıyla kişisel diyaloglarında Duchamp'nın sözü sadece birkaç defa geçer. Bu mektuplardan Beckett'in 30'lardan itibaren Duchamp'la yakın bir ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan biri 1938'de George Reavey'ye yazılmış mektuptur. Beckett mektubunda Reavey'ye tamamlamaya çalıştığı Fransızca şiirlerinden bahseder. Şiirlerin son hâlini Paul Eluard'a göndermek istediğini belirtir, hatta bunu Duchamp'a yaptırabileceğini ekler (Fehsenfeld ve Overbeck, 2009, s.645). 1967'de yazar Kay Boyle'a gönderdiği mektubuna ise Duchamp'nın, son sırdaşlarından Gian Franco Baruchello'nun ağzından anlatıldığı *Quinzaine Littéraire*'de yayımlanmış yazıyı ekler. Yazının başlığındaki kelime oyunu Beckett'in ilgisini çekmiş gibidir: "Duchamp mis à nu" (Duchamp çırlıçiplak).⁴ Mel Gussow'la (2001) sohbetinde ise, Gussow ona Duchamp'nın hazır-nesnelere bahsettğinde gülerken "Öyle bir şeyi bir yazar yapamazdı" der (s.47).⁵ Bu anılarda Beckett düşüncesindeki Duchamp etkisi belki sezilebilir – özellikle Gussow'a yanıtındaki yazar karşılaştırmasına bakarsak. Fakat Duchamp'nın Beckett üzerindeki daha belirgin etkisi ilk romanlarda görülür. Hugill, Beckett'in ikinci romanı *Murphy*'nin satranç uzmanı şizofren karakteri Mr Endon'un Duchamp'dan ilhamla yazıldığını söyler. Yine Hugill'e göre, *Murphy*'nin Endon'la oynadığı satranç oyunu sahnesi de doğrudan Duchamp'la oynanmış satranç oyunları düşünülerek yazılmış bölümlerdir. *Oyunsonu*'nun koreog-

Duchamp tarafından reddedilmiştir. Fakat Knowlson'ın yazdığı Beckett biyografisinde Beckett'in ağzından onaylı olarak ikilinin satranç oynadıkları teyit edilir.

⁴ Başlık, Duchamp'nın "Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even" (Bekârları Tarafından Çırlıçiplak Soyulan Gelin, Hatta) yapıtına göndermedir. Bu yapıtın farklı Türkçe çevirileri var. Bir öneri: "Görücülerinin Çırlıçiplak Soyduğu Gelin, Hatta". Buradan sonra "Büyük Cam" olarak bahsedilecektir.

⁵ Aksi belirtilmediği takdirde tüm çeviriler bana ait.

rafisinin de Duchamp'nın yazdığı satranç kitabındaki hamlelerin birbir taklit edilerek yazıldığı söylenmiştir (Bair, 1990, s.492-4).⁶ Duchamp, eşi Teeny ile oyunu New York'ta izlemiş ve çok beğenmiştir.

O hâlde Beckett'in Duchamp'la bağdaştırdığı görülen oyun ve serbestlik temalarını göz önünde bulundurursak Beckett'teki Duchamp etkisi daha çok satranç üzerinden belirmiştir. Duchamp'nın ise satrançta gördüğü çok daha çarpıcı bir şey vardır; oyunun estetik etkisi: "Satranç oyunu görsel ve plastik bir şey ... Taşlar kendi içlerinde güzel değiller, aynı şekilde oyunun formu da, fakat güzel olan, eğer "güzel" sözcüğü kullanılabilirse, hareketin kendisi ... Jestin ya da hareketin kendisini imgelemek güzelliği meydana getiren şey" (Cabanne, 1987, s.18-19). Öyleyse güzelliği meydana getiren, malzeme ya da malzemenin oluşturduğu form değil, bu malzemenin zihinle etkileşimine göre nasıl şekillendiğidir. Oyun, potansiyel bir hareket dizisini düşündürdüğü ölçüde serebral, aynı hamlelerle yeni haritalar çizbildiği ölçüde plastiktir. Duchamp'nın ilgisini çeken unsur, oyunun sonuçtan bağımsız olarak zihinde tasarlanan bir hareket dizisini gözlerimizin önünde inşa edebilmesidir. Bu da Duchamp için serebral uzamın plastik izdüşümü anlamına gelir. Bu yüzden görülebilir olan form değil, malzeme aracılığıyla yaratılan "mekanik gerçeklik" önemlidir. Duchamp'nın "deneyselliği" bu soyut ama aynı zamanda mekanik olan gerçekliğe sıkı sıkıya bağlıdır. İşte bu dinamik, etkileşimsel estetik anlayışının Duchamp'nın üretimine doğrudan bir etkisi olacaktır.

Öngörülemez bir hareket dizisinin sınırlı ve kurallı bir platformda görünür kılınması, Beckett'in de her zaman ilgisini çekmiştir. Lois Oppenheim (2000), Duchamp'la Beckett arasındaki bağı öncelikle iki sanatçının da karşıtlıkları sömürmesinde saklı olduğunu savunur (s.53). Buna göre akışla durağanlık, tekrarla doğrusallık (bu karşıtlıklara soyutla somut, entelektüelle duygusal, sınırlıyla sınırsız karşıtlıklarını da ekleyebiliriz) gibi anlatıyı niteleyen karşıtlıkları geçersiz hâle getirerek Beckett de Duchamp gibi yaratıcıyla

⁶ Beckett'te satrancın felsefe metaforu olarak okunması için bkz. David Tucker, "Murphy, Geulincx and an Occasional(ist) Game of Chess". Beckett-Duchamp-satranç ilişkisi için bkz. Harry Vandervlist "Beckett, Duchamp and Chess: A Crossroads at Arcachon in the Summer of 1940".

malzemenin, içerikle biçimin birbirini öngörmediği ve birbirinin gerekçesi olmadığı bir entelektüel-plastik ara alanda yaratım yapar. Böylece iki sanatçı da biçimsel değil, ifadeysel unsurları problematize ederler (s.53). Tıpkı Duchamp'ın satranç tanımında ifade ettiği gibi hareketlerin, işlevlerin, seslerin, kısacası duyumsanabilir olanı oluşturan tüm bileşenlerin ortaya çıkma potansiyelleri de önümüzde duran formun kendisi kadar önemlidir. Beckett bunu yarattığı figürlerin amorfluğunda gösterir. Örneğin Adlandırılmayan, roman ilerledikçe hiçbir bedensel forma sığmayan, metamorfozların, başkalaşan seslerin, görünmeyen şeylerin, zihinsel ve bedensel darbele- rin kat ettiği bir varlığa dönüşür. Beckett'in geç dönem kısa metinlerindeki anti-gramatik ve aşırı tekrarlı yapılar, belirleyici formların kurulamaz olduğu, zamanın ve onun belirlediği tüm öğelerin yitip gittiği edebi olaylardır. Beckett edebiyatında belki de *Watt*'la birlikte etkin bir yaratıcı fikrinin yok olmasıyla temel edebi öğeler de yitip gitmeye başlamış, yukarıda bahsedilen türden karşıtlıklar da geçersizleşmiştir. Yapıttaki gerilimler, bir arada durması düşünülemeyen ama aynı anda var olabilen öğeler olarak tüm mantık sistemlerinden ve yargılardan bağımsızlaşmış üçüncü yollara işaret ederler. Erken dönem metinlerinde ölüm-yaşam, güçsüzlük-güç, uzaklık-yakınlık, görüş-karanlık gibi karşıtlıkların eridiği karışımlar çıkar karşımıza. Rüyanın gerçekten ayrılmadığı, sakat bedenlerin öldürücü darbe- ler savurduğu evrenler vardır. İster sınır-sınırsızlık geriliminde, ister görülebilir formla görünmez hareketler arasındaki etkileşimde olsun, Beckett ve Duchamp'ın önerdikleri duyumsama yollarıyla hem edebiyatı hem resmi nitelemeye yarayan araçlar ve onların oluşturduğu karşıtlıklar geçersiz kılınacaktır.

Beckett ve Duchamp'ı birbirine yaklaştıran bir diğer unsur, sanatın estetik, toplumsal ve psikolojik bir gereklilik ve yeterlilik olduğunu savunan naif denecek bir inanca karşı çıkışlarıdır. Bu karşı çıkış Duchamp'ın satrançla ilgili olarak işaret ettiği paradoksta veya üçüncü yolda saklıdır aslında. Karşıtlıkların nitelemediği bir yaratım alanı hem Beckett'in hem de Duchamp'ın sanatını bir başka gerilimde tanımlar: kayıtsız veya nötr olan bir yaratım modu ilişkisizliği de verili olandan radikal bir vazgeçişte bulur. Dolayısıyla hem Duchamp hem de Beckett için sanatta ve yaşamda aynı olanın tekrarını

engellemek ve teleolojik bir gidişten sapmak, sıfır noktasına yerleşmek önemli bir belirlenim olmuştur. İki sanatçı da karşıtlıkların eridiği bu nötrlüğü çok net bir yön değiştirmede bulur. Duchamp için plastik sanatlarda retinadan, yani görme kapasitesinden vazgeçmek Beckett için edebiyatta dilden, sözcükle yaratılan sistemden vazgeçmeye denk düşer. Sanatçıların dil ve göz deneyleri hem görünene görünmeyenin daimî etkileşimine dayanan estetik deneyimler sunar hem de kayıtsızlığı da karşıtlıklar ötesi bir yol olarak ortaya atar. Bu iki kayıtsız estetik örneğinin izleri sanatçıların sanatla ilgili söz ve yazılarında görülebilir.

Kötüye Kullanım, Yanlış Algı ve “Hiç”: Beckett’in Dilin Dışına Gidişi

Samuel Beckett, 1930’larda yazdığı mektuplarda ve eleştiri yazılarında yeni bir yöntem aradığını ima ediyordu. Oluşturmaya çalıştığı teorik düşünceyi de farklı yerlerde sezgisel ve parçalı şekillerde ifade ediyordu. 1937’de Axel Kaun’a yazdığı Almanca mektupta sadece İngilizcenin onun için gittikçe daha zor anlaşılır ve gereksiz, gittikçe daha opak ve sofistike olmasını eleştirmiyor, aynı zamanda dilin kutsallığından, simgesel değerinden kurtulmanın yollarından birinin onu yanlış kullanmak, kötüye kullanmak olduğunu savunuyordu:⁷

⁷ Beckett’in dilde hiçe varma projesinden bahsettiği Kaun’a mektup, kendisinin dille ilgili birbirini destekleyici iki görüşüne de köprü niteliğindedir. Beckett 30’ların başında dilin sessizlikle ilişkisine, 50’lerden itibaren de dilin güçsüzlükle ilişkisine odaklanır. Türkçeye *Sıradan Kadınlar Düşü* olarak çevrilmiş *Dream of Fair to Middling Women* romanının baş kahramanı Belacqua, sessizlikte ifade bulan bir yazı yaratmak ister (1992, s.138). Belacqua dilin bir atom gibi parçalanması gerektiğini iddia eder ve dilin ortaya çıkışını da maddenin parçalanması olayına benzetir. Burası en olmayacak şeylerin olduğu bir kuantum evrenidir ve Beckett’in tuhaf analogileri devamlılık, süreklilik gibi anlatsal öğeleri yerle bir etmeye çalışır. Bunun için de dili müzikle karşılaştırmak Beckett’in sık yaptığı bir şeydir. Örneğin Belacqua yazısını Beethoven’ın müziğine benzetir. Yan yana durabilen zıtlıklar, boşluklar, sessizlikler, çoğulluklar bu dili tanımlar. Edebi olay doğrudan maddi olaylara, dilin yazılırken dağılma, bölünme ve parçalanmalara maruz kalma ihtimallerine bağlıdır. Dilin maddiliğinin ortaya çıkma koşulu ise önce duyuşal olanın ortaya çıkışıyla olur. O yüzden Beckett, Joyce’un *Finnegans Wake*’i için yazdığı eleştiri yazısında İngilizce’nin aşırı sofistike yapısını sorunlu bulur; duyuşal bir etki bırakarak yaratılan anlam önemlidir (Beckett, 2001, s.27). Bu düşünce dalgalanmaları ve farklı tanımlar, Beckett’in gençlik döneminden itibaren kavramlaştırmaya çalıştığı yeni bir dil anlayışını görebilmek açısından önemli veriler sunmaktadır.

İşin açığı, standart bir İngilizceyle yazmak bana gittikçe daha da zor, hatta anlamsız geliyor. Ve gittikçe kendi dilim bana arkasındaki şeylere (ya da Hiç) varabilmek için yırtılması gereken bir perde gibi geliyor. Gramer ve stil olarak. Umalım da, dilin en etkili kullanıldığı yerlerin onun en etkili şekillerde kötüye kullanıldığı yerler olduğu zamanlar yakın olsun; neyse ki bazı çevrelerde o zaman çoktan geldi. Dili tamamen bitiremeyeceğimize göre, en azından onun itibarsızlaşmasına katkı sağlayacak hiçbir şeyi elden kaçırmamalıyız. [...] Benim için son derece arzulanır olan sözcük-dışı edebiyat yolunda bir çeşit nominalist ironi gerekli bir aşama olabilir. (Beckett, 2001, s.171-172)

Dilin bir gönderme dünyası oluşturabilmesinin koşulu olarak belli sentaktik ve gramatik kurallara olan bağımlılığını, dilin bu şekilde “etkili” kullanımını sorgulamak, pasajda Beckett’in “Hiç” ya da “şeyler” olarak bahsettiği örtük bir kapasitenin perdesini aralamaya yarar. Bu bağımlılık bozulmadıkça dil belirlenmiş kurallar çerçevesinde hep belirlenebilir olan bir olanaklar dünyası sunar. Duchamp’ının hareketin potansiyeli olarak tanımladığı görünmez mekanik gerçeklik formun ortaya çıkış koşulu iken, burada dili kuran unsur tanımlanamaz bir gerçeğe, gizli bir güce dönüşür: “Şeyler ya da Hiç”. Beckett’in kötüye kullanma olarak nitelediği bu özellik, dili yalnızca olanaklının dünyasından değil, dünyayı tanımlanabilir ve tanımlanabilir kılan işlevinden de ayırmaya yarar. Dilin ardında yatan şey olarak “Hiç” Beckett’in metafiziksel bir temellendirme yapmak için adlandırma ihtiyacı duyduğu boşluk, konuşmayı sağlayan sessizlik, dil öncesi durum olarak yorumlanabilir. Dil semantik ve gramatik olarak örgütlenerek dille erişilemeyecek olanı gizlemiş olur bu formülde. Fakat bu ilk çağrışımlara rağmen Beckett “Hiç” olgusunu dille başka bir yöntem belirlemek, onunla bir deneme yapmak için de ortaya atar: Kişisiz, stilsiz, gramersiz, kayıtsız, bir şey belirtmeyen bir dili düşünmeye teşebbüstür bu, ki bu durumun kendisi zaten dilsizliktir. Yani, olanaklı, yeniden belirlenebilir ve düşünülebilir olanın “arkasında” ne olduğunun cevabı dili bu dil yetisine sanki hiç sahip olmamışız gibi kullanmayı denemekten geçer. Beckett’in dilsizlik deneyi de dille yeniden tanışarak gerçekleşir. Bu denemenin ilk ayağı nominalist ironi olacaktır Beckett için. Beckett’in hiçe erişimde bir basamak olarak nitelediği nominalist ironi, sözcüğü genel bir kavramın adı olmaktan çıkarmak, sözcüğü içinde anlam ifade et-

tiği sentaktik ve paradigmatik yapıdan bağımsızlaştırmak, onu grammersizleştirmek ve anlatsal, figüratif, bağlamsal, yansıtmacı ilişkiyi bozmak için kullanılan bir yöntem olacaktır. Dilin kötüye kullanılması, dilin bütünsel anlatsal değerinden bağımsızlaşması, sözcüğün ise içinde anlam ifade ettiği sistemden bağımsızlaşması dilin içerdiği bir dil-dışılığın, olanak dışının görünmesini sağlayabilir mi? Bir başka deyişle, dil nasıl yapısızlaşır? Bu imkânsızlığı düşünmek Beckett'e dille yeni bir olanak açar: olanaksız olanın olanaklılığı, verili olan dilin içinde dilsizleşmek.⁸ Beckett dilin ne olduğuna dair tarihsel veya ontolojik bir varsayıma başvururken bir deneme yapar. Dolayısıyla bu proje varsayılan "Hiç"e gitmekle ilgili gibi görünse de, "Hiç" in ortaya çıkabilme potansiyellerini araştırmaya dönüşür.

Dili kötüye kullanmak, nominalist ironi ve yanlış algı 1930'lardan itibaren Beckett düşüncesinin belirgin motifleri olur. Bu algının temelleri, Beckett'in sanatçı figürünü merkezleştirdiği *Proust* kitabında atılmıştır. Burada Beckett sanatçının bakışını "dolaylı ve karşılaştırmalı" olarak niteler: "Proust için dilin niteliği, herhangi bir ahlak ya da estetik sisteminden daha önemlidir. Nitekim biçimi içerikten ayırmaya da kalkışmaz. Biri ötekinin somutlaşmasıdır, bir dünyanın açığa çıkarılması. Proustgil dünya zanaatçı tarafından eğretilen dille getirilir, çünkü sanatçı tarafından eğretilen kavranır: Dolaylı ve karşılaştırmalı algının dolaylı ve karşılaştırmalı anlatımı" (Beckett, 1999, s.75-6). Sanatçının bakışı, güzelliği herkes tarafından gözlemlenebilir bir nesne yaratmaz, aksine, nesneyi "dolaylı", iç içe geçen, birbiri üzerine katlanan bir algılanımlar dizisi olarak açığa çıkarır. Burada iki durumdan söz edilebilir. Birincisi, Beckett için algı bakan bir gözün bakılan nesneyi bütünsel bir imgede yeniden oluşturması değil, bu bütünselliği yansıtamayan, 'yanlış' gören 'yanlış' bir gözün ifade bulmasıdır. Dolayısıyla Beckett'in ilişkizliği merkez alan sanatsal formülünde gören-görülen ilişkisinin kendisi yersizleşir. Bu durumu *Güncel İrlanda Şiiri* (Recent Irish Poetry) başlıklı eleştiri yazısında modern durumu tanımlarken "iletişim hatlarının kopuşu" olarak özetler (Beckett, 2001, s.70). Beckett'e

⁸ Bu durumu örnekleyen bir olgu olarak afazinin Beckett'in son şiir-yazısı "Comment Dire" - "What is the Word"deki (Türkçe'ye "Ne Denir" ya da "Kelime Neydi" olarak çevrilebilir) yeri için bkz Salisbury, "Beckett's Aphasic Modernism" 2008.

göre özne ve nesne arasındaki ilişkinin kopuşu, ifadenin – kabaca herhangi bir biçimle herhangi bir içeriğin birbirlerini gerçekleştirmesinin – ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Sanatçının istediği gibi bir içerik yaratmak için istediği gibi biçim verebildiği bir malzemesi yoktur. Dikkate alınması gereken diğer bir konu ise şudur: Beckett'e göre sanatçının algısı neden-sonuç, zaman ve bağlam gibi ilişkileri gözetmez. Anlatılan dünya ve içindeki olaylar ne neden-sonuç ilişkileriyle eksiksiz olarak açıklanır ne de doğrusal bir zamansallığa sahiptir. Anthony Uhlmann, Beckett'in *Proust*'taki algı yorumu için şöyle der: “Nesne bir grubun üyesi olarak değil de belirli ve benzersiz bir şey olarak algılandığında, tüm genel kavramlardan bağımsız bir şekilde ve sebep-sonuç ilişkisinden ayrılmış, bilinmezliğin ışığında tek başına ve açıklanamaz olarak ortaya çıktığında, işte yalnızca o zaman bir çekim kaynağı yaratır” (2006, s.74-5). Uhlmann, Beckett'in burada söz ettiği türden bir algının radikal bir bağlamsızlaştırma içerdiğini söyler ve bu açıdan Duchamp'ın hazır-nesnelere yapmaya çalıştığına yakın bir ilişkisizlik tarafından nitelenebileceğini belirtir (s.75). Hatta bu bağlamsızlaştırma ve fragmantasyon, Beckett'in Fransızca üretime geçişini tetikleyen stilsizlik arzusunun da açıkları. Böylece gramersiz, stilsiz, kötüye kullanılan bir dil, bu bağlamsız algı sayesinde ilk olarak şeyler arası neden-sonuç, zaman, bağlam, bağlılık, karışıklık gibi ilişkileri sorunsallaştırır.

Beckett için iletişimsizlik ve ilişkisizlik fikirleri tam da dilin parçalanması, yapısızlaşması ve dolayısıyla nominalist ironiye geçiş için zorunluluklar olarak belirir. Genç Beckett'in bu fikirlerinin sonraları daha soğukkanlılıkla önerdiği dili kötüye kullanma girişiminin ön ürünleri olduğu açık. Kötüye kullanma ise Beckett için zamanla olanaklı yolu bütünüyle terk etmek ve yeniye gitmek anlamına gelecekti. Sözcüğü, içinde işlev ve anlam bulduğu sistemden ayırarak hem yeni bir dil yaratmak hem de onu geleneksel bir değer sistemi olarak tümünden reddetmek demekti. Beckett'in dil negativizmi bu açıdan aynı anda hem yıkıcı hem de yapıcıdır. Beckett daha 30'larda düşünmeye başladığı bu algıyı kademeli olarak yapıtlarına taşıyacaktır; edebiyatı gittikçe öznesizleşecek, fiilsizleşecek, sessizleşecektir. Peki sözcüğü sistemden bağımsızlaştırmak, yanlış kullanmak, dili olması gerektiği gibi konuşmamak nasıl mümkün olur? Bu problem

bir bakıma yirminci yüzyılın genel sanat anlayışını da betimler gibi görünür: Anlatisallık, figüratiflik ve olanaklılığın yok olması, sanatın belirlenmiş sınırlarını aşmak ya da çiğnemek. Fakat Beckett'in önerdiği formül, dille büsbütün bir şey yapamaz hâle gelmeye, onu terk etmeye kadar varır. Radikal olarak edebiyat olmayan bir edebiyattan bahseder. Beckett'in yirminci yüzyılın en büyük ressamlarında ve modernist sanatın önemli temsilcilerinde dahi eksik bulduğu neydi? Fransız sanat eleştirmeni Georges Duthuit ile gerçekleştirdiği yarı kurmaca yarı gerçek diyaloglarda şöyle der:

B: [Tal Coat ve Matisse gibi ressamların] şu güne dek süregelmiş sanatla aynı türden bir değeri olduğunu düşünüyorum. Matisse ve Tal Coat gibi devrimcilerin bozduğu tek şey, olanaklılığın düzleminde belli bir düzen, o kadar. [...]

D: Başka hangi düzlem olabilir ki yaratıcı için?

B: Mantıken hiçbir düzlem. Fakat ben bu düzlemden öğrenerek yüzünü çeviren bir sanattan bahsediyorum, onun hiçbir işe yaramayan kahramanlıklarından, yetkinmiş gibi davranmasından, hep aynı şeyi biraz daha iyi yapmasından, karanlık bir yolda azar azar ilerleyişinden sıkılmış bir sanat. (s.139).

Belirlenmiş olanı aşmak ya da çiğnemek, olanaklılığın düzleminde düzen bozuculuk, yani bir bakıma modernizmi kavramsal olarak kuran kriz ve aşma problematiği, Beckett'e göre dilden kurtulmak için yeterli değildir. Sınır aşımı hareketi, olanaklı alanı genişleterek tarihsel olarak sanatın ilerlemecilikle kendi üzerine düşünmesini sağladığı için Beckett'e göre belirlenmiş olana tabi olmak zorundadır. Belirli olandan yola çıkan, geleneği aşarak onu teyit etmiş olur. Beckett'in şiddetle reddettiği durum ise sanatın tarihsel sanatsal belirlenimlere dayandığı dünya algısıdır. Matisse ve Tal Coat gibi devrimciler Beckett'e göre resim sanatında çok önemli işler yapmış olsalar da, değerleri kendilerinden öncekilerle biçimsel ve teknik olarak kıyaslanabilecekleri ilerlemeci bir yapıya dayandığı için sorunludur. Böyle bir karşılaştırmadan kendisinin ne kadar kurtulabildiği tartışmalı olsa da, Matisse'in yenilikçiliğini sorguladığı Duthuit ile olan diyaloglarda Beckett'in sanat algısını tümünden yenilemeye çalışması kayda değerdir. Bu yüzden Beckett kendi sanat düşüncesini sanatın devamlı genişlemekte olan olanaklar düzleminde "Hiç"e dönüşü olarak tarif eder.

Beckett'in hiçi, fazlalığın, aşırı anlatımın, geniş bir göstergeler ağının, sonsuz bir yorum alanının ve klişelerin içinde “yanlış görülen” bir ân, bir olay, bir kuvvet ya da ifade belirleyebilmek için gerekli koşul olarak tanımlanabilir. Beckett için bilmemek ve yapamamak, her şeyin kendini tekrar ettiği, sorgulamanın dahi verili düzene hizmet etmek olduğu, geleneğe karşı çıkışın ancak olanaklı olanın içinden gerçekleşebildiği bir sisteme bütünüyle kayıtsız kalmaktır.⁹ Böylece Beckett'e göre kimi yirminci yüzyıl avangard sanatçıları bile olanağın alanından çıkamıyor, olanaklıyı kötüye kullanmak ve hiçleştirmek konusunda tam olarak başarılı olamıyorlardı.

Beckett'in (2001) Henri Matisse'in damadı Duthuit'e söylediği sözler onun sıklıkla alıntılanan sanatsal ilkesini de doğurmuştur denebilir: “İfade edecek hiçbir şey yokken ifade etmenin zorunluluğu” (s.139). Nesneyle öznenin ilişkisinin, yapıyla yapanın ilişkisinin ve hatta yaratım gücüyle tarihin ve geleneğin ilişkisinin bittiği yerde yazmaya devam etmek nasıl mümkün olabilir? Uhlmann'a (2006) göre bu, nesnelere arası ilişkileri kurmaya çabalarken aynı anda bunu gerçekleştirilmeye doğru sürüklenmeyi tarif eder (s.57). Hiçe dönüşün işlevsel değeri sayesinde çabayla yapamamanın, çalışmayla gerçekleştirilmemenin, işle “başarısızlığın” ya da işsizliğin, dille dilsizliğin bir arada durduğu bir alan açılır. Beckett'in kayıtsızlığı, psikolojik temellerine ek olarak tam da bu karşıtlıkların birbirine eş değer olduğu ve dolayısıyla da değerlerin geçersiz kılındığı bir yaratım gücünü tespit etmesi bakımından yeniden anlam kazanır; tıpkı “kötü” ve “yanlış” sözcükleri gibi.

Dolayısıyla Beckett'in 1930'lardan itibaren kurmaya çalıştığı sanat düşüncesine geri dönüp baktığımızda, onun önerdiği iki müdahale – hiçi yeni tür bir kayıtsızlık olarak düşünmek ve dili kötüye kullanmak – Beckett edebiyatının kritik bir özelliği olan kayıtsızlığı, karşıt ikilikleri eriterek oluşan bu duyumsama gücünü üçüncü bir yol olarak ortaya çıkarmaktadır. Beckett'in dilin bir semboller ve anlam sistemi olarak ölümüne dayanan edebiyatı, yapıtının birçok ânında dilin kendi duyumsanabilirlik sınırlarıyla oynar ve dili “kötüye kullanarak” dünyalar yaratmaya teşebbüs eder. Tam da bu yüz-

⁹ Beckett 1956'da Israel Shenker'la röportajında yapamamanın gücünü araştırdığını söyler, bkz. *New York Times* röportajı, 1956, *Samuel Beckett: The Critical Heritage* içinde.

den Beckett dille başka şeyler yapmayı denemiştir: uzam yaratmak (60'lar metinleri), ses yaratmak (Birinci tekil şahısta yazılmış düzyazı), imge oluşturmak (televizyon oyunları), harita çizmek, koreografi ve müzik yapmak (*Quad*, *Beşik* gibi kısa oyunlar). Dilin şekilleşmesi, bedenleşmesi, mimikleşmesi, jestleşmesi, buyruklaşması, hatta permutasyonlar, denklemler oluşturmak, matematik ve istatistik olarak yazı (özellikle *Watt* romanı). Fırçayı fırça gibi kullanmamak, dili yazı olarak kullanmamak, en bayağı olayı adlandırmamak, gündelik seslerin, sözcük çeşitlemelerinin yarattığı kompozisyonel, müzikal olaylar. Sözcükleri, cümle bölümlerini içinde bir anlam ifade etmediği uzamlarda yeniden “hazırlamak” Beckett’in estetiğinin mevcut olana ve olabilene karşı ısrarlı direncini yansıtırken onun sanatını Duchamp’ıninkine yaklaştırır. Olanaklının düzleminden bütünüyle sıyrılmak için deneyler, türler, disiplinler ve akımlar arası yolculuklar yapılır. Yapıtın böylece kendi teleolojik tarihinden kurtulması, sistemi ancak bir systemsizliği tetiklediği, bu anlamda belirlenemez kaldığı müddetçe fark edilir hâle getirecektir. Bu Duchamp’ın deyimiyle “kendi estetik zevkenden kurtulmak” (Cabanne, 1987, s.94), Beckett’inkiyle “stilsizlik”tir (Knowlson, 1997, s.257).

“İnanç” ve İkiliklerin Yıkımı

Kötüye kullanım ve yanlış algı Beckett’in yaratım gücü için belirleyici koşul olarak kalırken Marcel Duchamp’na göre bütün bir gelenek, zevk, estetik ve anlam üretimi saçmalıklardan ibaretti. Sanat yaratıcıya değil yaratım sürecinin kendisine odaklanmalıydı. 1955’te Philadelphia Museum of Art’ta New York Guggenheim Müzesi’nin o zamanki direktörü olan James Johnson Sweeney’le röportajında Duchamp şu ilginç son sözleri söyler:

Biliyorsun, ben şeylerin entelektüel taraflarına bakmayı seviyorum. Ama “entelekt” [zihin gücü, anlayış] sözcüğünü sevmiyorum. Benim için bu kupkuru bir kelime, bir şey ifade etmiyor. Ben “inanç” kelimesini seviyorum. Genel olarak insanlar “biliyorum” dediğinde bir şey bilmiyorlar, (öyle olduğuna) inanıyorlar. [...] Sanat, zaman ve uzamın hükmedemediği bölgelere doğru bir kaçış. Yaşamak inanmaktır, benim inancım bu. (Nelson, 1958, s.99)

Bu röportaj yapıldığında Duchamp artık “The Large Glass-Le Grande Verre” (Büyük Cam), “Coffee Mill-Moulin à café” (Kahve Değirmeni), “Chocolate Grinder” (Çikolata Öğütücüsü), “Bottle Rack-Porte-bouteilles” (Şişe Askılığı), “Anémic Cinéma”, “Nude Descending a Staircase-Nu descendant un escalier” (Merdivenden İnen Çıplak) gibi yapıtını oluşturan birçok önemli parçayı tamamlamıştır.¹⁰ Bir taraftan Sürrealizm, Kübizm, Dada gibi yirminci yüzyıl sanatının önemli akımlarına bulaşmış, diğer taraftan hiçbir zaman gerçekten bir gruba dahil olmamış, hem içinde üretim yaptığı akımlara hem de tüm bir sanat cemaatine ve onu oluşturan üretim ilişkilerine, estetik zevk ilkelerini belirleyen geleneğe ve sanat pazarına olan kayıtsızlığını ölene kadar korumuştur. Beckett'in kavramsallaştırmasının anahtarı olan “Hiç”in çift yönlülüğüne benzer bir durum Duchamp'nın “inanç” kavramında da görülür. Maurizio Lazzarato (2008), Duchamp'nın inanç kavramını “diyalektik karşıt ikiliklerin temsil ettiği sahte heterojenliği ifşa eden” bir kavram olarak ele alır (s.27). İnanç bilmekle bilmemek, anlaşılabilirlikle hissedilirlik ikiliklerine bir üçüncü terim olarak eklenir ve hem bilmeyi hem de bilmemeyi aynı anda niteleyerek bu sözde karşıtlığa ayrışım görevi görür. Dilin bu ayrıştırıcı, karşıtlaştırıcı, sınıflandırıcı niteliğinin doğal değil işlevsel olan temelleri ifşa edilir. Bu elbette her sözcüğe istediğimiz anlamı vermeyi tercih edebiliriz demek değil, anlamla ilgili bir durumun açığa çıkması demektir: Anlam gösteren-gösterilen ikiliğiyle değil onu meydana getiren bağlamın değişkenliğiyle ilişkili olur böylece. İnanç, görülmeyen, neden-sonuç, yer-zaman ilişkilerine bağlı olmayan bir olasılığı, yeni bir bakışı görünür kılmaya işaret eder. Bu, aynı zamanda Beckett'in “Hiç”ini yeniden gözden geçirmek için ilginç bir terminolojik çerçeve sunar. Beckett'in “Hiç”e ulaşma isteğinde de Duchamp'ninkine benzer olarak olmayana, görünmeyene, henüz formlaşmamış bir gerçekliğin hareketine inanç söz konusudur. Genç Beckett ilk etapta “Hiç”i biraz daha Romantik bir kaygıyla erişilemeyen hakikat gibi kurguluyor gözüксе de, dilin tam da bu görünmez, dil dışı, değer dışı yönüne olan inancı ve dilin dışına yaşam vermek için önerdiği yollar edebiyatın yarattığı duyumsama alanını

¹⁰ Bahsi geçen yapıtların görselleri için: <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp>

bir etkileşim olarak kurgular: sessizlik ve söz, parçalanma ve anlatı, boşluk ve göstergeler, Hiç ve Şeyler. İnancı şeylerin entelektüel taraflarını nitelemek için kullanan Duchamp bu iki kavramın karşıtlığının bağlı olduğu mantığı da aynı şekilde işlevsizleştirir. Oysa ikilikler aynı geleneksel mantığı güçlendirmeye yaramaktan başka bir iş görmezler. Bu yüzden iş-oyun, aktif-pasif, duyumsayış-akıl ve entelekt-inanç ikilikleri sanatçının ayırt edeceği ya da aşacağı kavramlar değil, dinamitleyeceği ikili mantık yapılarıdır. Lazzarato'ya göre Duchamp böylece “dışlayıcı ayırım” ilkesini geçersizleştirerek “içerici ayırım”ı kullanılabilir hale getirir (s.27).

Duchamp için sanata inanmak, tıpkı satrançta olduğu gibi nesnenin görünmeyen, verili olmayan tarafına bakmak, onun meydana getireceği dönüşümlere, nesne ve özne ilişkisinin yeniden yapılandığı cisimsiz bir alana, oradaki görülmeyen bir dönüşüme inanmayı gerekli kılar. Örneğin “Çikolata Ögütücüsü”, “Kahve Değirmeni” gibi yapıtlarla Duchamp nesnenin bağlamsızlığını, insandıışı kurallılığını, mekanik bağlantısallığını görünür kılmaya uğraşır. Bu Beckett'in yanlış görme olarak nitelediği bağlamsız algıya yakın bir çabadır. Gündelik nesneye bakmak apatetik, anestetik bir görme biçimini açığa çıkarır. Dolayısıyla Duchamp için entelektüel angajman hissizlikte, duyumsamanın sekteye uğradığı ânda duyumsanabilirliği yeniden tanımlamak, bakanın bu sıfır noktasında kendini baştan üretmeye girişmesidir. Nesne bakana verili bir şey sunmaz; ancak bakanın bakışında bir dönüşüm yarattığı ve bu sıradan olayı başkalaştırdığı ölçüde bakanla bakılan arasındaki etkileşimi yeniler. Bu etkileşimi Jasper Johns Marcel Duchamp'a saygı duruşunda bulunduğu yazısında şu ifadelerle açıklar: “Bu yüzyılın öncü sanatçılarından Marcel Duchamp, sanatını, empresyonizm tarafından çizilmiş retinal sınırlardan taşıyarak dil, düşünce ve görüşün birbirlerini etkiledikleri bir alana götürür” (Cabanne içinde, 1987, s.109). Duchamp'na göre uzay ve zamanın hükmedemediği yerler ise, hem Kantçı anlamda tecrübeyi açıklayacak düşünce ve sezgi formlarının yitiminde düşünmenin kendisini yeniden tanımlamak, hem de sosyal ve tarihsel olarak estetik ve zevk ilkelerini yapılandıran gerçeklikten tamamen kopmaktır; olanağın dışını düşündürmektir. Duchamp'nun hazır-nesneleriyle ilgili söylediği anlamda hem dikkat dağılması hem de

dikkatin yön değiştirmesi anlamına gelen “distraction” Duchamp'cı duyumsamanın gerekliliği olur (s.47). Verili pratikleri, çizilmiş olanakları görmemek. Beckett'in Hiç'i. Duchamp'nın estetik zevkten ve biçim-içerik, soyut-somut, hareket-anlam gibi anlatıyı niteleyen özelliklerden bütünüyle kaçınarak ürettiği estetik deneyim inancı böylece üçüncü terim olarak merkezileştirmeye dayanır.

Duchamp ve Beckett'in Deneyleri: Görmeyi Unutmak, Dili Kötüye Kullanmak

Beckett'in dili kötüye kullanma ve nominalist ironi önerilerinin uygulamalarını Duchamp'da da görürüz. Duchamp, gözü görme aracı olarak yok ederek onu başka türlü bir okuma olayının baş koşulu olarak düşünmeye yeltenir. Dili kötüye kullanmak için en çok başvurduğu yöntem yapıtların arasına salt gözle takip edilebilir sözler yerleştirmek ve mizahi başlıklar üretmektir. Duchamp'nın “Büyük Cam” olarak bilinen yapıtının başlığı “Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even”daki (Bekârları Çırılçıplak Soyulan Gelin, Hatta) “Even” sözcüğünde olduğu gibi, sözcüğün hem yanlış yere hem yanlış şekilde yerleşmesi, Beckett'in şikâyet ettiği dilin kutsallığına atfen ilginç bir deneydir. “Even” (bile/hatta) sözcüğü içinde bulunduğu sentaktik bütüne tamamen ayrık ama yine de diğer sözcüklerle birlikte durarak mantıksal bir ayrılma yaratır (s.40). Anlamı olmayan, işlevi ve bağı olmayan sözcük, burada neyi belirttiği belli olmayan yanlış yerleştirilmiş bir belirteçtir. Duchamp'na göre bu, belirtecin saf belirteçliğini açığa çıkarır; sentaktik ilişkinin içinde ilişkisizlik yaratır. Sözcük içinde bulunduğu bütünün parçası olarak bir şey ifade etmez; fakat ondan ayrı da durmaz. Bu eğretilik, belirteci sadece belirteç olarak belirtir, onun işlevsiz birleştiriciliğine tanıklık ederiz (s.40).

Okumanın okuyabilirlik dışında bir olay olabileceği fikrini Duchamp şöyle ifade eder: “Fransızcada, hatta herhangi başka bir dilde, yalnızca harfleri okuyunca akıl almaz şeyler oluyor” (Cabanne, 1987, s.63). Duchamp yalnızca harflerin okunmasını sağlayarak okuma deneyiminde bağlam ve devamlılık yitimini hedefler. Böylece bu deneyde sözcüğün yazı ve anlatım olarak dilden bağımsızlaşması tam

olarak Beckett'in öngördüğü türden bir kötüye kullanım olur. Bu tür bir okuma deneyini 1926 tarihli *Anémic Cinéma* adındaki kısa filmde yapar.¹¹ Ekranda sürekli dönmekte olan spiral desenler vardır. Art arda bu spirallerle üzerinde birtakım yazıların olduğu yuvarlak plaklar dönmeye başlar. Tüm film bu iki farklı sahnenin art arda görünmesinden oluşmaktadır. Yuvarlak plaklar üzerine yazılmış, kelime oyunlarıyla dolu sözleri okudukça gözümüzle takip ettiğimiz olaya bakamaz hale geliriz. Ama hareketin kendisi bakışı sürdürmemizi sağlar. Dayanılmaz bir şeye bakarız ve ondan gözümüzü alamayız. Görmenin kendisi işlevsizleşir. Gözümüzle spiral bir hareketi takip eder, sözcükleri bu tekrarlı, sonsuz spiral hareket içinde tekrar tekrar gözümüzle okuruz; cümleler kayıtsızca döndükçe okuma deneyimimiz ancak okuduklarımızın tutarsızlığında tarif edilebilir olur. Duchamp cümlelerin sözcük oyunlarıyla dolu ve absürd olmasına dikkat eder: “Si je te donne un sou me, donneras-tu une paire de ciseaux?” [Sana bir kuruş verirsem sen de bir makas verir misin?] Şekiller ve cümleler birbirlerine bağlı bir hareket oluşturur, bakış bu rejime tabi kılınır ve görmenin doğallığı, bakmanın zorunluluğu ve dayanılmazlığıyla ikame edilir. Hareketin mekanikliği görüşü mekanikleştirir. Plakların ve spirallerin hareketi bizi manipüle ettikçe görmenin süreci ve bağlamı yok olur. Bu deneyim duyuşal dünyamızın ortasına yerleşir, gözle okumaya devam ettikçe değişimli bir tekdüzelikte hareketin uzantısı oluruz, gözümüzü kaybedip kimliğimizi yitiririz. İnsani unsur, toplumsal unsur, estetik unsur yerine, kayıtsız bir güç olarak mekanik ve sıradan unsur deneyimimizi ister istemez döngüsel bir harekete hapseder, oyuna tabi kılınırız. Burada nesnenin ya da olayın ortaya çıkışı izleyicinin deneyiminden bağımsız olmadığı için yaratıcı ya da yorumcunun tahakkümü yıkıldıkça algı yalnızca bağsamsızlaşmaz aynı zamanda kolektifleşir. Estetik deneyim ancak birden fazla aracın birbiriyle karşılaşması, görsel alanın “yanlış kullanılan” bir dille etkileşmesi sayesinde oluşan, tek bir forma, açıklamaya, duruma indirgenemeyecek kolektif bir süreçtir. Özel bakışın önemi dağılır. Yorumlayamaz, kanı üretmez hâle gelmektir bu.

¹¹ Filmin tamamı <https://www.youtube.com/watch?v=eLwlsNK2CGg&t=250s> bağlantısından izlenebilir.

Duchamp'ın bu dil deneyleri, Beckett'in dili yok etmek için bir basamak olarak gördüğü nominalist ironi için dikkat çekici referanslardır. Conor Carville Duchamp'ın nominalizm tanımının Beckett'inkine benzer olduğunu savunur ve Duchamp'ın yazdığı şu notları alıntılar:

Nominalizm [literal] = Sözcükler arasında genel, belirli ya da sayısal ayrım yok (masalar sözcüğü masanın çoğulu değil, yedi fiil çekiminin yemek sözcüğüyle hiçbir ilgisi yok). Somut sözcüklerin fiziksel uyarlamaları, soyut sözcüklerin kavramsal değeri yok. Sözcük müzikal değerini de kaybeder. Sadece okunabilir olur (sesli ve sessiz harflerden meydana gelmesinden dolayı), gözle okunabilen ve gittikçe plastik önem kazanan bir forma kavuşur (Duchamp'dan aktaran Carville 2018, s.60).

Beckett *Watt* romanında bu türden kötüye kullanımları araştırır. Watt'ın etrafındaki dünyayı algılamadaki zorluğu, karakterin algıladığı gerçeklikle onu ifade eden dil arasında bir türlü kapatamadığı bir uçuruma dayanır. Dil Watt için kimi zaman deneyimi ifade etmeye yetmeyen, dünyadan tamamen bağımsız, adeta gereksiz, hatta zorlayıcı bir unsurdur. Olayların dilden kaçan bir yönü vardır Watt'ın algısında. Bu bazen Watt'ın olayları duyuşal içeriğe indirgeyip adlandıramamasından bazense olayı anlatısal olarak algılayamayıp geçmiş-şimdi-gelecek çizgiselliğinin eridiği bir deneyimde onu yalnızca "plastik içeriğiyle" almasından kaynaklıdır (Beckett, 2009, s.60). Böyle durumlarda romanın okunabilirliği sadece sözcüklerin ya da cümlelerin gözle takip edilmesiyle nitelenen bir hâl alır. Beckett bunu birkaç şekilde yapar. Bunlardan biri, aynı olayın cümle öğelerinin yer değiştirmesiyle farklı varyasyonlarda yazılmasıdır; sözcüklerin sıraları, nesnelere, tümleçlerin yerleri değişir. Örneğin romanda Watt'tan önce Watt'ın çalıştığı malikânedeki hizmetkarlık yapmış olan Arsene'in uzun monoloğu bu türden varyasyonlarla doludur. Arsene hayatından imgeler, kişiler, hikâyeler eşliğinde hizmetçilik deneyiminden bahseder, yaşamın bunaltıcı ve sıkıcı havasını aktarırken dil de akıl almaz bir tekdüzelikte ilerler: "Ve o zavallı rezil yeryüzü, benim yeryüzüm ve babamın ve anneminki ve babamın babasının ve annemin annesinin ve babamın annesinin ve annemin babasının ve babamın annesinin babasının ve annemin babasının an-

nesinininki ve babamın annesinin annesinininki ve annemin babasının babasınıninki...” (s.38). Cümle bu şekilde sayfanın yarısından fazlasını işgal eder. Uzayıp kısalan, isimlerin yerlerinin değiştiği bu tamlamalar dizisi gibi dizileri Beckett sık sık kullanır. Zaten romanın önemli temalarından olan tekdüzelik teması bu türden pasajlarda dili hikâye kurmaktan iyice mahrum bırakırken aynı anda ona muazzam bir tekraralama gücü verir. Bu tekrarlamayı takip etmek okuyucunun okuma esnasında otomatikleşmesinin aksine daha da odaklanmasını sağlar. Özellikle tek bir işlevin (buradaki iyelik işlevi gibi) aşırı görünür olması ve anlamı yıkıma uğratma ve unutturma gücü sözcüğü yalnızca gözle okunabilir bir düzeye getirir. Tamlamalara eklenen her sözcükle anlatıcı en başta sunulan dünya fikrinin duyumsal sınırlarını yalnızca değiştirmekle kalmaz aynı anda tekrar edebilmek için göndergenin kendisini unutmak zorundadır. Yeryüzünün kendini tekrar eden aynılıkları anlatılırken bu aynı yeryüzü sonsuz kez parçalanır, kendini taklit ederek çoğalır. Anlatıcı aşına olduğumuz ya da şikâyet ettiğimiz, hep aynı olan, tekdüze bir dünya fikrinin açmış olduğu bu dilde artık tam olarak bu fikirden de bahsedemiyordur. Genel bilgi, belli bir kavrama düzeyinde kabullenilmiş hakikat ya da aksiyom olarak gelir gibi görünürken dilin bir türlü bütünsel olarak kuramadığı, tamamlanmamış, deneyimleşemeyen dünyalar, Duchamp’ın düşündüğü anlamda bir plastisiteye bürünmeleri ve silesiyle görünür olur.

Bir diğer dizide dil, harflerin yerleri değiştirilerek kötüye kullanılır. Romanın sonlarına doğru Watt, bahçede yazar/anlatıcı Sam’le karşılaşır. Sam Watt’la yürüyüş yapıp sohbet ederken Watt’ın konuşması farklı olasılıkların denendiği bir kötüye kullanma deneyine dönüşür. Anlatıcıya göre Watt sırasıyla önce “arkadan öne” cümleleri sonlarından başlayarak konuşur, daha sonra sözcüklerin yerini bozmadan harfleri tersten konuşur, daha sonra hem sözcüklerin sırasını değiştirir hem de harfleri tersten konuşur. Bu şekilde birkaç olasılık daha denir: “Lit yad, mac, ot, og. Ton taw ton tonk. Ton dob, ton trips. Ton vila, ton deda. Ton kawa, ton pelsa. Ton das, ton yag. Os devil, rof mit” (s.143). Sayfalarca farklı olasılıkları deneyerek böyle konuşan Watt ve onu bu şekilde duyduğunu ve hiçbir şey anlamadığını iddia eden Sam dili kullanır ama anlayamazlar. İletişim olayı hep bir

dağılma tehdidiyle birlikte meydana gelir. Fakat ilginçtir ki, bu iletişimsizlik romanda bir krize yol açmaz; karakterler dili kullanmaya devam ederler. Beckett'in tüm dil şüpheciliğine rağmen *Watt*'ta dilin işlevsiz ve kişisizken yine de devam etmesi romandaki mizahın da gücüyle romana müthiş bir enerji verir. Dil farklı varyasyonlar halinde sözcüklerin sıralanmasına dönüştükçe olay hikâyeleşemez, olanaklılaşamaz. Dil böylece tecrübeyi aktarılamayan ama sürekli yeniden yapılandırılan bir etkiler toplamı olarak kurar. Duchamp'dan farklı olarak Beckett'in dil oyunları içlerinde kendi çözümlerini de barındırırlar, yukarıda olduğu gibi: "To go, till day came. Not Watt not Knott. Not body not spirit. Not alive not dead. Not awake not asleep. Not sad not gay. So lived for time" (s.143).¹² *Watt*'ın ezoterik dili başka bir perspektiften onun poetik hakikatini de anlatır. Beckett, *Watt*'ta bu şekilde *Watt*'ın ve anlatıcının, karakterin ve gölgesinin, zihnin karmaşık ve mantıksal taraflarının farklı anlaşılabilirlik düzeylerinde yarattığı dil evrenlerini aynı anda sunar. Bu farklı dünyalar aynı anda işleyiş hâlinindedir. Anlaşılır olan ve olmayan iç içe geçmiştir. Dilin işlevsel değil de eşliksel hâle gelmesi, romanda karakter, yer ve zaman belirgin olsa bile belirlenemez olaylar yaratır. *Watt*'ta belirlenebilir tek bir olay, aktarılan belirli bir hikâye yoktur. Figür mevcutken figürasyon/figüratiflik yoktur, dil mevcutken yazı ve hikâye yoktur. Romanın tam olarak belirlenemeyen gerçekliği dilin okunurken birikme, dağılma, parçalanmalarında ifade bulan bir değişkene dönüşür.

Sözcüklerin işlevsiz yerleşimi ve anlatıyı sabote eden bağlamsızlıkları, görmenin görüş dışında bir deneyim yaratma kapasitesi, okumanın bildiğimiz anlamda okumayı yıkıma uğratan gücü, dilin anlatsal yetersizliklere rağmen tekrarlarla, döngülerle yarattığı duyumsal etkiler temsil edilebilir belirgin bir formun oluşmasını, yapıtların sistemleşmesini önler. Formu bir kaçış olarak tanımlar. Tam da bu kaçışın ve sistemsizleşmenin gücü modernizmi niteleyen parçalılık estetiğinin içinde yeniden tanımlayabileceğimiz bir yaratım biçimine işaret eder: Anlatının yapısının değiştiği parçalı sistemler

¹² Gitmek gün gelene kadar. Watt değil Knott değil. Beden değil ruh değil. Ölü değil diri değil. Uyanık değil uyuyan değil. Üzgün değil neşeli değil. Böyle yaşadı bir zaman.

içinde kutsal anlatılar yaratmak yerine anti-sistemik ve eşlikçi bir dile yerleşim; öznelerin parçalanmış bilinçlerinin dile yansıtılması, negatife bir temsil edilme rejimi vermek ve dile yeniden hâkim olmak yerine, dille hiçbir şey yapamamaya doğru gitmek, dili kötüye kullanmak, yanlış kullanmak; parçalanmanın formunu bulmak yerine, sınırları sürekli değişen görünmez alanlarda ısrar; göndermeleri gizlemek ve anlamı sorgulamak yerine kimi zaman onları tamamen unutmak; yer ve zaman gibi öğeleri sorgulamak yerine onları birbirine karıştırmak. Beckett'i belki de büyük modernistlerden ayırıştıran temel durum, yazısının bu bakımlardan dil üzerindeki hâkimiyetten mahrum olması. Burada elbette bir değer karşılaştırması yapmayı amaçlamıyorum. Ancak Beckett'in (ve Duchamp'nın) modernist sanatın kaygılarından doğarak ondan ayrılmış olması bir tercih ya da dönemleştirme meselesinden çok sanat yaşamlarını etkileyen, sürekli form değiştiren ve başka soruları tetikleyen bir duyumsama deneyinin yapıta etkilerinde anlam bulmaktadır.

Kavramsala Bakış: Karşılaşmalar, Dönüşümler ve Görünmeyen Yollar

Her ne kadar Beckett bu sözcüğü hiç kullanmamış olsa da yukarıda bahsettiğim paralellikler Beckett'in sanat düşüncesini Duchamp'cı kavramsal tanımının aracı hâline getirmektedir. Beckett ve Duchamp'nın önerdikleri yöntemlerden yola çıkarak kavramsalı onların yapıtı çerçevesinde tanımlamaya çalışmadan önce bu kavramın kimi zaman yarattığı sorunlardan bahsetmek gerek. Duchamp'nın hazır-nesnelere kavramsallığının negatif etkileri olduğu bazı sanatçı ve teorisyenler tarafından öne sürülmüştür. Amerikalı sanatçı ve kürator Dan Graham, Duchamp'nın ancak değersizleştirdiği sanat kurumunun içinde bir devrimci olarak anıldığından bahseder ve Duchamp projesini tam da bu yüzden yetersiz bulur (Albero ve Stimson, 1999, s.420). Aynı şekilde Fransız çağdaş sanatçı Daniel Buren Duchamp'nın sanattaki yanlışlığı açığa çıkarmak yerine onu daha da büyüttüğünü iddia eder (s.66). Üretilmiş bir nesneyi alıp bağlamından kopararak sanatı sembolikleştirdiğini savunur (s.66). Bu yüzden de işaret edilen her nesne onu olduğu

gibi sunmaya değil temsil etmeye hizmet eder (s.66). Tüm bunlardan ötürü Duchamp sanatın dışına çıkmaya çalışırken ancak onun içinde bir değer bulmuştur. Buren'in Duchamp eleştirisinin hedefi esasında direkt olarak Duchamp değil onun açtığı türden bir kavramsallığı izleyen pratiklerdir. Kavramsal sanatın öncüsü sayılan Duchamp, her şeyin sanat olabileceği bir alanı özgürleştirerek aynı zamanda sanat dediğimiz olgunun evrensel değil kurumsal, bu yüzden yalnızca ontolojik değil epistemolojik temellerini de açığa çıkarır. Örneğin Stephen Zepke (2008), Duchamp'ın hazır-nesnelere dayandığı "görsel kayıtsızlık" durumunun herkese açık ve herkesin katılabileceği bir hissizlik alanı oluşturmakla ilgili olduğunu söyler (s.36). Bu yüzden Duchamp'ın "kavramsal" olan sanatı, bir demokratizasyon mantığına dayansa da bu mantık sanatın afektle ilişkisini de tamamen reddetmek durumundadır. Tam da bu yüzden Duchamp'ın öne sürdüğü estetik "anestetiktir". Kavramsal sanat, sanatın hayata içkin olduğu bir alanda göstergeleri ve kavramsal yapıları manipüle ederek kapitalist dünyanın karşımıza çıkardığı her türlü konuyu üretebilir. Zepke'ye göre bu hayata içkinlik, Duchamp'ın "Şişe Askılığı"yla ilgili söylediği şu sözlerde belirgindir: "Gidip satın aldım" (s.36).¹³

Fakat sanatın kavramsallığını bu kayıtsızlık deneyi tetiklemiş olsa da kavramsal olan yalnızca bununla nitelenmeli midir? Simon O'Sullivan Duchamp'ın hazır-nesnelere dayandığı sanatın Peter Bürger'in öne sürdüğü türden kurumsal bir tanımıyla ilgilenmediğini söyler (2006, s.24). Aksine farklı nesnelere, öznelere, uzamlara ve yer-

¹³ Zepke'nin burada problematize ettiği bir Duchamp okuması var. Zepke, Guattari'nin Duchamp'ın hazır-nesnelere dayandığı sanatın epistemolojik politikaya ters olarak duygulanımsal evrenler yaratabilen nesnelere dayandığını, Duchamp ve sonrasında gelen kavramsal sanatın enformasyonel yönüne ters düştüğünü söyler (s.36). Guattari'ye göre ise, Duchamp'ın "Şişe Askılığı" gibi hazır-nesnelere dayandığı sanatın belli bazı kültürel-ekonomik belirteçleri hatırlatan zamanların ve kişisel hatıraları kapsayan göndergesel evrenlerin oluşturduğu işaret kümeleri yaratılır (1996, s.164). İzleyicinin nesneyle olan ilişkisi tam olarak bu evrenlerin işaret kümeleri sayesinde yaratılmış olduğu duygusal etkileri bir arada tutan "ritornelizasyon"lar, karşılaşmaların yarattığı yepyeni duygusal alanlar sayesinde mümkün olur. Guattari'ye göre özneyi oluşturan bileşenlerden biri nesnenin yaydığı belli bir işaret kümesine adeta takılır. Bunlar her şeye rağmen yalnızca enformasyonel, sorgulayıcı dünyalar değildirler. Lazzarato ve Guattari gibi düşünürlerin okumasının Duchamp'ın anestetizminin yaratıcılık ve yeni bir öznelikle ilişkili sonuçlarını anlamak açısından daha açıklayıcı olduğunu düşünüyorum.

lerin makinesel (machinic) fonksiyonlarıyla ilgilidir (s.24). Yani, O’Sullivan’ın tarifinde, sanatın kavramsallığı diyebileceğimiz şey, bulunmuş imgeler ve nesnelere, karşılaşmalar ve yüzleşmelerin etkileşiminde yaratıcılık meselesidir; bu da belli bazı sanat pratiklerinin sorumluluğunda olan bir alan değil, bütün bir sanatsal alanın genel koşuludur (s.24).¹⁴ Özellikle 60 sonrası kavramsal sanatın aşırı üreticiliği bu Duchampçı ânı esas alarak üretim yaparken tam olarak bu karşılaşma alanını es geçmiş, Beckett ve Duchamp gibi kayıtsızlıkla anılan sanatçıların sırt çevirilerini hayata içkin hâle gelen bir pratiğe dönüştürmüştür. Duchamp ise tam da böylesi bir büyüğü üretim çemberinden özgürleşerek etik-politik bir prensibi de yürürlüğe koyar (Lazzarato, 2014, s.6).

Duchamp, Cabanne’la (1971) röportajında kavramsalı, şeylerin retinal olandan başka bir olaya bağlı olması olarak açıklar (s.39). Retinanın görme eylemi için vazgeçilmezliğini bozmak için Duchamp, O’Sullivan’ın sözünü ettiği türden bir karşılaşma alanı öne sürer. Gözün gördüğünde yeni bir şeyle karşılaşmasını sağlamak için gerekli koşulları hazırlamak böylece *Anémic Cinéma*’da olduğu gibi yapıtı deneyimlemeye hizmet edecek yeni kavramsal araçlar icat edecek, uzay ve zamanın hükmedemediği yerlere götürecektir zihni; imgenin görmeye bağlı olmaması, edebiyatın anlatmaya bağlı olmaması gibi. Duchamp yine de bu bağımsızlık girişimini görselliğin karşısına koyabileceğimiz salt bir zihin gücüyle açıklamaz. “Büyük Cam”dan

¹⁴ O’Sullivan, okumasını hem Deleuze hem de Deleuze ve Guattari düşüncesini çerçevede “karşılaşma” fikrini ön planda tutarak yapar. Sanat nesnelere statik üretimi, dağıtım ve tüketimi meselesine indirgenemez; süreçler meselesidir O’Sullivan’a göre (s.24). Deleuze’ün *Fark ve Tekrar*’da ortaya attığı, bir karşılaşmaya dayalı estetik düşüncesine göre yaratıcılık, yani yenin doğuşu, tanınmayan bir nesneye, daha da doğrusu bir göstergeyle karşılaşmanın zihinde bir sınır tecrübe olarak deneyimlenmesiyle ortaya çıkar. Karşılaşma, öznenin göstergeyle ilişkisini belirler. Özneyi sıfır noktasında düşünmeye, yaratmaya zorlayan zihinde uyumsuzluk yaratan bu göstergedir, yani temsil edilemeyecek şiddetteki bir duyumsamanın yarattığı zorlayıcılıktır. Bu açıdan, hissizliğin kendisi de bir şiddettir. Deleuze’e göre yaratıcı ân, bu şiddetin bir biçime aktarılacağı andır, çünkü zihinsel yetiler bu etkileşim hâlinde aşkın bir form yaratamazlar. Estetik deneyimi bu süreç tanımlar. Deleuze’ün terminolojisinde “sentiendum” bu sadece duyumsanabilir ama tanınamaz olan sınır kuvvetidir. Nesneye, düşünülebilir bir forma, imgelenebilir bir içeriğe, tanınabilir bir şeye dönüşemez. Bu duyumsanabilirliğin *varlığı* estetiği tanımlar, varlıkların duyumsanabilirlikleri değil (1994, s.139-40). O’Sullivan Duchamp’ın hazırladıklarını düşünürken bu karşılaşmaların ve tanınmayan göstergelerin yarattığı duyumsama biçimlerine odaklanır.

bahsederken yapıtın bir taraftan kavramsal diğer taraftan ise bedensel olduğunu söyler ve “dördüncü boyut” anekdotunu şöyle anlatır (Cabanne, s.39-43):

Povolowski diye birini hatırlıyor musun? Rue Bonaparte'ta bir yayıncıydı ... Bazı dergilere makaleler yazmıştı, dördüncü boyut kavramını yaymaya uğraşıyordu; sadece iki boyutlu düz varlıklar falan olduğunu anlatmak için. Kübizm ve Princet ile aynı zamanlarda çıkmış olması çok hoştu ... [Büyük Cam'ı yaparken] ben de böylesine görünmeyen bir dördüncü boyutun yansıması fikrini düşündüm, gözlerle görülemeyecek bir şeyin yansıması ... Basit bir entelektüel analogiyle şöyle düşündüm: hissiz biçimde gördüğümüz her üç boyutlu nesne, tanımadığımız dört boyutlu bir şeyin yansıması. Bu biraz sofizmdi ama aynı zamanda mümkündü de. (s.39-40)

Gözle görülmeyen bu alanın nesneyi temsil ettiği düşünülen bir fikrin nesne vasıtasıyla yansıması olmadığı anlaşılıyor. Burada Duchamp'nın önerdiği şey, tıpkı Beckett'in “Hiç”le nitelendirdiği gibi tam olarak belirlenemez, yani olanak dışı olanın yansıtılabilirliği sorunu. Görülmeyenin yansıması bu yüzden belli bir içeriğe belirli bir form vermekle ilgili değildir; Duchamp'nın önerisinde dördüncü boyut, bu sonsuzca değişken içeriğin karşılaşmalar sayesinde kendi ortaya çıkış yollarını yaratmasıdır. Dördüncü boyut hiçbir zaman görülemeyeceği için önümüzde duran nesne bize ancak bir yol, etkileşim biçimi, ilişkilenebilecek ağları sunabilir. Bu etkileşimler tam olarak nelerdir? Mantıksız gibi görünen bağlantıların dış unsurlarla açıklanamayacak kendine has bir kavrayış alanı yaratması kavramsal düşüncesine zemin hazırlar; bu yeni kavrama alanları da görünenin görünmeyenle daimî etkileşimini gerektirir. Nesnenin kapladığı yer, duruşu, vs. onunla ilgili verili olmayan bir bilgiyi açığa çıkarır, kavranmasının koşulunu etkinleştirir; tam da bu yüzden göz de dil de artık yetersizdir. Bu etkileşim seyirci ve yapıt arasında da görünmez yollar döşer.¹⁵ Nesneyle karşılaşmada artık “maddi olmayan dönüşümler” söz konusudur (Lazzarato, s.37). İzleyici olanaklı

¹⁵ Unutmamak gerekir ki, Duchamp için yaratımın önemli bir ayağı da seyircidir. Bu, sanatın sanatçı-dahi-kahraman mitinden kurtulması için çok önemlidir. Her ne kadar Beckett de bu mite inanmasa da, Beckett'in sanatı bir başka bakış açısından son derece içine kapanık, oldukça kendine dönüktür.

olmayan bir dünyanın kendisine sunduğu yeni bir ilişki olanağını görmeye, yeni kavramsal araçlar üretmeye mecbur bırakılır. Yaratıcı süreç izleyiciyi yeni bir bakışa iter. Yapıt her zaman onu yapanı aşan bir potansiyel etkileşim ağıdır. Duchamp'ını nesneden ya da yapıttan daha çok ilgilendiren anestezinin, bu sıfır noktasının yol açtığı dönüşümlerdir. Bu çift taraflı dönüşümler ve aktarımlar, etkileşimler ve karşılaşmalar, önümüzde maddi olarak serili olanı, maddi olmayan, yeni kavramsal araçlarla yapılanan, olanak dışı bir deneyim alanıyla niteler: “Yaratıcı süreç olanaklının alanını dönüştürüp yapılandırdığı ve yeni bir duyumsanabilir alan, yeni bir “gri madde” meydana getirdiği sürece estetik bir edimdir” (Lazzarato, s.37).

Beckett'in “bilmeyen” (“non-knower”) terimi burada da geçerli: Boyutun görülememesi, baştan aşağı yaratıcı tarafından belirlenmemesi ve temsil edilememesi yaratıcı kuvvetini önemsizleştirir. Beckett 60'larda yazdığı kısa metinlerde tıpkı Duchamp'ının bahsettiği gibi görünmez olarak tanımlanabilecek dilde açılan bir boyutu bu kez bir kuvvetler dizisi olarak yaratır. 1967'de Fransızca yazdığı kısa metin “Bing”de (İngilizcesiyle “Ping”) birbirini izleyen sözcükler hiç kimseye ve hiçbir şeye ait olmayan nitelikler olarak görsel, zihinsel, işitsel etkiler bırakırlar. Olay görünmez bir kuvvetin ya da kuvvetler dizisinin (bu bir ses, renk, duruş ya da jest olabilir) ortaya çıkma kapasitesine göre dilin aldığı şekillerdir. Bunlar kademeli olarak kalıcı motiflere dönüşür: “Eller düşmüş avuçlar önde beyaz ayaklar topuklar birleşik dik açı. Işık sıcaklık parlayan beyaz yüzeyler beyaz çıplak beyaz vücut hareketsiz ping hareketsiz başka yerde. İzler bulanıklıklar işaretler anlam yok açık gri beyaza yakın. Çıplak beyaz vücut hareketsiz beyaz üzeri beyaz görünmez” (Beckett, 1995, s.193). Böylece görünmez bir şey renk, şekil ve duruş olmaya başlar. Görünmeyen fakat tüm işaretleri belirleyen, duruş ve hareket olanaklarını, birleşimleri ortaya çıkaran bir kuvvettir bu. Bu kuvvet hiçbir şeyin diğerinden belirgin özelliklerle ayrılmadığı ama sınırlarının ve şeklinin devamlı değişmekte olduğu bir alanda okumayı yapılandırır. Bu tür metinlerde içine yerleşmiş geometrik şekiller ve bu şekiller içinde figürler vardır: Arka planın beyazlığında yer alan beyaz bedenler, küpten silindire dönüşen, hatta aynı anda küp ve silindir olan alanlar. Metin tıpkı satrançta olduğu gibi görünmez

bir alana, hiçbir şeye benzemeyen bir şeye bir görünebilirlik vererek onu hem arkaplan hem duruş hem hareket hem hareketsizlik hem plastik hem zihinsel olarak oluşturur. Bu hem dili yerleşik ve anlaşılabilir olduğu bir bağlamdan kurtarmakta hem de okuyucuyu onun içeriğini tespit edebilen bir güç olmaktan alıkoymaktadır.

Yapıtın kavranılmasının koşulları bu yeniden yapılandırılmış özne-nesne ilişkisinde, izleyicinin anestetik görüşünde, bir felç anında, Duchamp'nın bahsettiği, yapıttaki boyutlararası etkileşimlerde bulunur. Beckett'in dili kötüye kullanması ve Duchamp'nın retina reddi, olanaklı olanla ilişkiye girilemeyen bir alanda izleyicinin ve okuyucunun deneyiminin yeniden yapılandırılmasına yarar. Cisimsiz ve kavramsal olan koşulunu ve etkisini maddi olanda, yeni ilişki ilişkisizlikte, yeni öznellik hissizlikte bulur. Duchamp için "Büyük Cam" bu yüzden hem kavramsal hem bedenseldir; kavramsal olan maddi olanı temellemez, maddi olan bir yansıyamazlığın ortaya çıkış biçimine tanıklık eder. Beckett ise soyutla somut, görünürle görünmez arası bir alanı özellikle "Ping" gibi metinlerde böyle yaratır. Beckett'in iletişimin ve anlatının yıkıldığı, hatta gramerin tamamen parçalandığı "Ping" gibi mekanik ve tekrarlı metinlerinde zamana endeksli anlatı olgusu yerine, hazır-nesnelere gibi, sözcük yerleşimine, işlevsiz (ya da işlevini sonradan bulan) bir eşliğe, tekrar serilerine dayalı bir olay meydana gelir. Duchamp içinse nesne, çok daha belirgin olarak bir "karşılaşma nesnesi"dir, yani belirsiz, benzersiz, tanınamayan ve potansiyel olarak duran, görünebilirlik ile görünemezlik arasındaki karmaşık ilişkileri açığa çıkarabilecek bir şeydir.

Sonuç

Kavramsal olanın bu tanımı çerçevesinde hem Beckett'in hem de Duchamp'nın kayıtsız estetiğini oluşturan temel olay karşıtlıkların bir arada durabildiği bir iletişim ve etkileşim süreci oluşturmaktır. Yaratım süreci yapıtla karşılaşmada yeniden yapılanan duyumsama süreçlerinden ayrı bir şey değildir. Bu açıdan Duchamp'nın entelekt ile inancı ayırtmadığı mantık biçimi onun "kavramsal" tanımını da açmamıza olanak tanır. Soyut ve somutun, yani önümüzde duran

form ile onu meydana getirebilecek görünmez çoklukların ve hareketlerin birbirini etkilediği bir kavramsal alanı düşünmeye çalışmak iki sanatçı için de belirlenmiş tüm ilişkilenmeleri göz ardı ederek, yani hiçleşerek, hissizleşerek olur. Dilden Beckett'in öngördüğü vazgeçişteki radikallik estetik bir yeniden belirlenme de sunar. Yazıyı yukarıdaki örneklerde olduğu gibi yazı olmaktan çıkarmak bir taraftan kolay unutulmasını sağlar, diğer taraftan çok keskin bir duyusal, duygulanımsal etkiyle özdeş kılar; tekrarlarıyla, yanlışlarıyla, gramatik olmayan söz bloklarıyla bitmek bilmeyen dayanılmaz bir okuma zorunluluğunun içine çeker okuyucuyu. Okuyucu dilin yeni kullanımlarıyla, ya da kötüye kullanımlarıyla karşılaştıkça okuma deneyimini de yapılandırmak zorunda kalır. Beckett'in geç modern algısı hemen hemen çağdaşı olan Marcel Duchamp'ın sanat düşüncesine yakın yerlerde gezinirken sanatın yeni estetik önerilerini felsefi ya da psikolojik dayanaklara da indirgemenen (sürrealizm ve varoluşçuluktan farklı olarak), öğretilere ve düşünce sistemlerine de kayıtsız bir edebiyat üretmiştir. Özellikle Beckett'in geç edebiyatının edebiyat olup olmadığı ve sınırları da bu yüzden tartışmaya müsaittir. Bu yeni gri alanda, plastik açıklıkla entelekte yönelen bir ezoterizmde, dördüncü boyutların, inançların, yanlış alguların, "kötü" yazının kendisi bizzat denenmiştir.

KAYNAKÇA

Alberro, A. ve Stimson, B. (2005). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT.

Bair, D. (1990). *Samuel Beckett A Biography*. Londra: Vintage.

Beckett, S. (1992). *Dream of Fair to Middling Women*. New York: Arcade.

Beckett, S. (1995). *The Complete Short Prose: 1929-1989*. New York: Grove.

Beckett, S. (1999). *Proust*. Orhan Koçak (Çev.). İstanbul: Metis.

Beckett, S. (2001). *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ruby Cohn (Ed.). Londra: Calder.

Beckett, S. (2009). *Watt*. Londra: Faber and Faber.

Cabanne, P. ve Duchamp, M. (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: Viking.

Carville, C. (2018). "Late and Belated Modernism: Duchamp... Stein. Feininger.. Beckett", Olga Beloborodova, Dirk Van Hulle, Pim Verhulst (Ed.), *Beckett and Modernism*. (s.53-68). İsviçre: Palgrave Macmillan.

Craig, G., Fehsenfeld, M. D., Gunn, D. ve Overbeck, L. M. (Eds.) (2014). *The Letters of Samuel Beckett Volume III: 1957-1965*. Cambridge: Cambridge University.

Deleuze, G. (2013). *Difference and Repetition*. Paul Patton (Çev.). Londra, New York: Bloomsbury Academic.

Fehsenfeld, M. D. ve Overbeck, L. M. (Eds.) (2009). *The Letters of Samuel Beckett Volume I: 1929-1940*. Cambridge: Cambridge University.

Genosko, G. (Ed.) (1996). *The Guattari Reader*. Cambridge: Blackwell.

Guattari, F. (1995). *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Paul Bains ve Julian Pefanis (Çev.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University.

Gussow, M. (2001). *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove.

Hugill, A. (2013). "Opposition and sister squares: Marcel Duchamp and Samuel Beckett". <https://www.toutfait.com/opposition-and-sister-squares-marcel-duchamp-and-samuel-beckett/>

Knowlson, J. (2014). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Londra: Bloomsbury.

Lazzarato, M. (2008). "Art, Work and Politics in Disciplinary Societies and Societies of Security" *Radical Philosophy*, 149.

Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*. Joshua David Jordan (Çev.). Los Angeles: Semiotext(e).

Nelson, J. (1958). (Ed.). *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*. New York: Norton and Company.

Oppenheim, L. (2000). *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*. Ann Arbor: University of Michigan.

O'Sullivan, S. (2008). *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Londra: Palgrave Macmillan.

Uhlmann, A. (2006). *Samuel Beckett and the Philosophical Image*. Cambridge: Cambridge University.

Zepke, S. (2008). "The Readymade: Art as the Refrain of Life". Zepke ve O'Sullivan (Ed.) *Deleuze, Guattari and the Production of the New* (s.33-44). Londra: Continuum.